

El Gauchito Gil neo expresionista del cine digital argentino

Por Cleopatra Barrios Cristaldo

cleopatrabarrios@hotmail.com / Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

SUMARIO:

Este trabajo se aproxima a las representaciones de la marginalidad y la religiosidad popular argentina en la película "Gauchito Gil, la sangre inocente" (2006), dirigido por Ricardo Becher y Tomás Larrinaga. También examina la modalidad de narrativa adoptada por los autores como un acto intelectual, subjetivo y revolucionario que reacciona contra el realismo del cine argentino a través de formas signadas por un tratamiento especial de la imagen del video en la postproducción digital.

DESCRIPTORES:

Representaciones, Marginalidad, Religiosidad popular, Neo expresionismo, Cine digital argentino

SUMMARY:

This paper approaches to the representations of the marginality and the popular Argentine religiousness in the movie "Gauchito Gil, the innocent blood" (2006), directed by Ricardo Becher and Tomás Larrinaga. Also it examines the narrative modality adopted by the authors as an intellectual, subjective and revolutionary act that reacts against the realism of the Argentine cinema in ways that are marked by a special treatment of the image of the video in the digital post-production

DESCRIPTORS:

Representations, Marginality, Popular religiousness, Neo-expressionism, Argentine digital cinema

293



FICHA TÉCNICA

Título: Gauchito Gil, la sangre inocente

Dirección: Tomás Larrinaga / Ricardo Becher

Producción: Anibal Esmoris

Guión: José Campitelli / Ricardo Becher / Tomás Larrinaga

Arte: José Campitelli

Fotografía: Fernando Lockett/ Gustavo Biazzi

Música: Gustavo Sidlin / Sebastián Pisera

Edición: Tomás Larrinaga / J. Marino Morduchowicz

Intérpretes: Sergio Podeley/ Sabrina Garciaarena/ Rosario Palma/

Ramiro Larrinaga/ Jorge Selemé/ Javier Valdes Scull/ Lucas Gullo/

Sergio Laplumé/ Leandro Bardac/ Anibal Esmoris/ Gustavo Sidlin/

José Campitelli/ Tomás Larrinaga/ Juan Marino Morduchowicz/

Gabriel Grieco/ Anabel Manzueto/ Alfredo Gomez/ Martin Zarate/

Daniel Vargas/ Omar Montenegro/ Antonio Alfredo Gomez/ Joaquin

Morel/ Pamela Alvarez (...)

Año: 2006

Origen: Argentina.

Duración: 95 minutos

SINOPSIS: Un equipo de documentalistas, ocupados en filmar una película sobre el lumpenaje en la ciudad, entra en contacto y registra con sus cámaras las actividades de una tribu de marginales liderada por el Gauchito, a quien llaman así por ser devoto del Gauchito Gil, cuyos relatos nos remiten a los episodios salientes de la vida del legendario Antonio Gil Núñez. Al seguir el ejemplo de su héroe, el Gauchito enfrentará al poder pero, a diferencia del santo popular, logrará eludir su trágico destino.

295

"Toda película -aun la de reconstrucción histórica- puede leerse como testimonio de la sociedad que la produce; como catalizador de los deseos, sueños, incertidumbres y frustraciones colectivas y, también, como virtual representación ideológica de su tiempo".

Diana Paladino (2001)

INTRODUCCIÓN

Este trabajo aborda las representaciones de la marginalidad y la religiosidad popular en el film "El

Gauchito Gil, la sangre inocente" (2006), dirigido por Ricardo Becher y Tomás Larrinaga, así como el carácter representacional que reviste la propia modalidad enunciativa adoptada por los autores, signada por una peculiar valoración de las prácticas y acciones culturales de los sectores populares y una particular forma de tratamiento de la imagen del video en la posproducción digital.

Se trata de una película que surgió de la idea de José Campitelli, quien está a cargo del guión, al tomar

contacto con un niño que le entrega una estampita del gaacho correntino de los milagros en un subte de Buenos Aires¹ y es tomada para este trabajo de reflexión porque entendemos se trata de un material y una aproximación analítica inicial que puede pasar a formar parte de una investigación mayor².

Cabe señalar primero que entendemos por representaciones, junto a Cebrelli y Arancibia (2005 y 2008), a las "construcciones colectivas de las instituciones, de los medios, de los imaginarios", que funcionan como "mecanismos traductores" entre las prácticas y los discursos en tanto poseen facilidad para "archivar y hacer circular con fluidez conceptos complejos (...) de naturaleza ideológica". Y que por ende, tal como lo sostiene Hall (2002), conforman "una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura".

En esta línea, siguiendo a Jacques Aumont (1996), proponemos una indagación que discurre en dos niveles, poniendo en relación la doble dimensión de representación que implica el film: tanto por la historia que cuenta -es decir lo que representa- como por la propia película que reproduce esa primera representación -es decir la manera en que lo representa-. A lo que entendemos, con Grüner (2001) y Verón (1998), es necesario agregar una interrogación sobre el lugar y las condiciones de la construcción de la mirada, es decir: quién o quiénes son los que representan qué, de qué modo y bajo qué circunstancias.

Para echar luz sobre estas cuestiones, el artículo ofrece cuatro ingresos de lectura posibles. En su primera y segunda entrada explora lo que esta producción narra/muestra/visibiliza: temas como la marginalidad, la fragmentación social en el sistema capitalista, todas problemáticas que si bien ya han sido arduamente abordadas en el cine argentino, encuentra en esta propuesta una solución que opta por el camino de utopía, a su vez fuertemente enlazada a una visión cosmológica del mundo.

Es decir, se indaga cómo se imagina y configura a "el Gauchito", un héroe de una zona pobre del Gran Buenos Aires que enfrentará los problemas de inequidad social robando a los ricos para dar a los que necesitan y depositando su creencia y confianza en los favores que le propicia el santo popular Gauchito Gil. Asimismo observa cómo el personaje se construye en base a la reactualización de los patrones de ideales y acciones establecidas por este centenario arquetipo de "gaucho justiciero"³.

Este último punto, íntimamente ligado al punto de vista de los autores que atraviesa la construcción del relato, conduce al escrito a profundizar en su tercera y cuarta entrada en el abordaje de aquello que lleva a los directores a considerar de determinada manera las problemáticas tratadas en la película. Es decir, los modos, los procedimientos de textualización y el estilo de exposición adoptado a partir del cual la narración se posiciona y da cuenta de las discusiones precedentes y de los intereses de quienes lo producen.

En el caso de análisis la atención se centra tanto en el planteo de un sincretismo de géneros, el involucramiento de los propios realizadores en la actuación durante el rodaje cinematográfico, la puesta en abismo y, a partir de un especial tratamiento de la imagen, en la prédica de una "nueva estética" que reacciona contra el realismo en el cine y se plantea como un "tratado del movimiento Neoexpresionista Digital" que Becher venía gestando junto a su grupo de trabajo antes de su fallecimiento en agosto de 2011.

De esta manera, buscamos entender a la película como "vehículo de las representaciones que una sociedad da de sí misma" (Aumont, 1996:98); así como una "forma de producir conocimiento" y "también de crear y recrear ideas, de producir sentido, significando y resignificando los procesos históricos y estilos de épocas de las sociedades" (Barreras, 2008:3).

Ello también sitúa los interrogantes en las condiciones de producción de las significaciones en juego,

entendiendo a la producción artística como un espacio de configuración de experiencias concretas que entran en relación con pautas de acción y valoración histórica y responden a una posición geopolítica definida dentro de la dinámica compleja y heterogénea de la producción de sentidos compartidos (Delfino, 1998:32).

En otras palabras, este posicionamiento de lectura, nos conduce a comprender al film como un acto intelectual y finalmente a pensar sobre los impactos en la constitución de sentidos posibles que dispara este modo particular de concepción cinematográfica.

TRES PLANOS NARRATIVOS EN DOBLE REFERENCIALIDAD HISTÓRICA

El relato cinematográfico en "El Gauchito Gil, la sangre inocente" se desarrolla en tres planos narrativos y en una doble referencialidad histórica: la historia de los marginales en los suburbios de la Buenos Aires y la de un grupo de cineastas en la búsqueda de documentar esa problemática situados ambos en tiempo contemporáneo y la reconstrucción de la leyenda del Gaucho Gil en Corrientes que remite a los inicios del mito originado un siglo atrás.

La película inicia con la presentación sobre la pantalla en negro de los logos del Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales y la Universidad del Cine. Estos elementos que marcan auspicios nos permiten establecer las primeras pautas para entender el lugar desde donde se construye la mirada, es decir, identificar las bases institucionales que avalan la sucesión de las imágenes que circulan por el film. Segundos después, en medio de un profundo silencio irrumpe una voz masculina que lentamente se eleva y reza:

"Oh! Gauchito Gil. Te pido humildemente se cumpla por tu intermedio ante Dios, el milagro que te pido y te prometo que cumpliré mi promesa y ante Dios

te haré ver, y te brindaré mi fiel agradecimiento y demostración de fe en Dios y en vos Gauchito Gil"

En el transcurrir de la pronunciación de cada palabra, que se escucha al modo de una solemne oración, un nuevo recurso gráfico lingüístico se visibiliza e indica que lo que comenzamos a ver es una realización de Ricardo Becher. De repente, la inicial evocación al gaucho de los milagros finaliza e irrumpe un sonido que remite a ruidos de la urbe y anticipa el ingreso a escena de imagen de un taxi que en su tránsito gana la pantalla para ubicarnos de inmediato en el tiempo contemporáneo.

El automóvil estaciona en un oscuro callejón y de él descienden tres hombres que tras sacar cámaras y trípode del baúl, cruzan la calle. Sus figuras se ven de espaldas y como sombras en movimiento se estampan ante una pared cubierta por colores estridentes (rojos, amarillos y naranjas) y de grafitis que se mezclan con el naranja y blanco de una combi estacionada muy cerca que los espera. El móvil hace señas de luces, los hombres suben al vehículo y se dirigen a los suburbios de la ciudad donde se dedican a filmar mendigos apostados en las veredas.

Nuevamente el sonido, esta vez una melodía de punk rock, anticipa la escena siguiente que transcurrirá en un bar hasta donde estas personas, que por sus prácticas podemos identificar como realizadores audiovisuales, llegan para ver y grabar la actuación de "el Músico" que interpreta la canción "San la Muerte"⁴.

Así la ficción produce el primer anclaje entre el pasado y el presente representado, entre el rezo que evoca al Gauchito Gil, quien según cuenta la leyenda era devoto de San la Muerte, y que se reactualiza en el personaje principal: "el Gauchito", a su vez un ferviente creyente del gaucho correntino y también amigo de "el Músico" que realiza un tributo a San la Muerte durante su actuación.

Es por medio de "el Músico" que los documentalistas

conocerán a “el Gauchito” en el marco del siguiente fragmento de diálogo:

Escena: Interior. Bar. Noche. Buenos Aires.

Documentalista I: (Marino se dirige a El Músico luego de ver a El Gauchito y pregunta) ¿Quién es el flaco?

El Músico: Es el líder de una banda

Documentalista I: ¿De música?

El Músico: (Saluda a El Gauchito de lejos) No, de música no.

El Gauchito: (Se acerca y saluda) Buenas... (El Músico presenta a El Gauchito y los documentalistas. Se acerca Paco) Él es Paco, mi hermano.

El Músico: (Hace referencia al grupo de los documentalistas) Ellos hacen cine.

Paco: ¿Policiales? (risas)

El Gauchito: ¿No necesitan un actor? (risas)

Documentalista I: Estamos filmando marginales de la calle.

Paco y El Gauchito: De eso sabemos nosotros (risas)

A partir de ese encuentro comienza a rodar “El Gauchito Gil, la sangre inocente”. Así lo indica la presentación del título que a su vez refuerza la remisión a la leyenda con la puesta en pantalla de la iconografía que caracteriza los difundidos altares del santo profano.

El relato visual tendrá continuidad en el relato oral que desplegarán en la escena siguiente “Paco” y “el Gauchito” sobre la historia del santo popular en una rueda de conversación nocturna con los otros integrantes del grupo protagonista.

Luego de aquel primer contacto con “el jefe” de esta banda, el equipo de documentalistas embarcado en el proyecto audiovisual sobre el “lumpenaje” en Buenos Aires, logra ingresar al edificio abandonado que cobija a los ladrones y comienza el registro de las peripecias de estos marginales en los suburbios de la ciudad.

Movidos por la curiosidad de conocer el origen del

apodo del líder de la pandilla, los realizadores encuentran que no sólo se debe a su extrema devoción al Gaucho Antonio Mamerto Gil Núñez, sino que lo llaman así por seguir el ejemplo del gaucho correntino.

Esto los lleva a indagar en la leyenda del santo popular y a partir de allí, la ficción comienza a tejerse con la historia de los delincuentes (presente –ficción en primer plano narrativo), en forma alternada con las remisiones a la leyenda del gaucho correntino (pasado - ficción en segundo plano narrativo) y el relato sobre los documentalistas que filman a los marginales y buscan material sobre la leyenda gaucho milagroso (presente - documental ficción en tercer plano narrativo).

MARGINALES, BURGUESES Y LA ESCENIFICACIÓN DEL SUEÑO DE JUSTICIA

En este enclave de doble referencialidad histórica, el sujeto (el héroe), es decir “el Gauchito” (Sergio Podelley), auspicia de hilo conductor de la ficción y en torno a él se construye la caracterización de los ayudantes (los integrantes de la pandilla, el dueño del bar, etc), junto a quienes el personaje central protagonizará robos de autos y minimercados, como actividad diaria, para terminar siempre repartiendo el botín entre los marginales que pueblan las calles de la ciudad.

El relato que hasta aquí se presentaba de un modo introductorio comienza a tensarse cuando en una noche de asaltos “el Gauchito” defiende a una joven de unos bandidos que la asedian. Se trata de “Julieta” (Sabrina Garciarena), una chica de clase alta que en su búsqueda permanente de escapar de aquella sociedad burguesa que la apresa tras el incidente decide no volver a su casa y pasa la noche en el refugio de esta “tribu de marginales”, tal cual la denominan sus autores⁵.

Así comienza una historia de amor que llevará a “Julieta” a vivir con la pandilla y de esta manera se aparecerá en escena el oponente de la ficción: “Torrens”, el

padre de la joven, un hombre con poder y mucho dinero acostumbrado a borrar del mapa a quienes se interponen en su camino costearo asesinos a sueldo.

De esta manera, el desarrollo del discurso nos transporta nuevamente a las peripecias del famoso gaucho correntino quien según el relato oral formó su banda de gauchos “rebeldes”, para dedicarse al cuatrismo y robo de estancias con el fin de llevar alimento a los más humildes y que muere degollado en manos del sargento “Salazar”, quien lo perseguía por desertor del Ejército y ladrón.

En esta línea, la ficción teje relaciones entre grupos antagónicos, clases marginadas y ricos burgueses. “El Gauchito” al igual que el héroe correntino, enfrenta al poder que cobra vida en su oponente y en el sistema socio-económico inequitativo dominante. Pero luego se comprobará que ambas historias no coinciden en todo porque el héroe contemporáneo logrará a fuerza de creencia y un milagro evitar el trágico final de su antecesor.

Vemos que en el fondo el film no busca reflejar la historia de la delincuencia tal cual se la percibe en la actualidad sino más bien plantea una versión idealizada que encuentra su plataforma en la leyenda. Frente a las prácticas negativas (el robo) se muestran valores positivos (la solidaridad, la compasión, el respeto por la vida - en este sentido la banda tiene como máxima robar siempre sin lastimar a nadie y no para repartir el botín entre ellos sino que lo destinan a atender las necesidades de los desamparados-)⁶.

Escena: Interior. Edificio abandonado, refugio de la banda de delincuentes. Noche. Buenos Aires.

Paco: (En conversación con los integrantes de la banda, narra la historia del santo popular: El Gaucho Gil) Él robaba como nosotros. Como vos, como yo.

El Gauchito: Robaba para comer, para darle a los pobres a los que más necesitaban

Paco: El tenía una banda como nosotros, asalta-

ban... (En escenas posteriores se verá cómo la banda encara el asalto a un camión repartidor de ropas en medio de la ruta para llevar luego las cajas de la recolección a los niños de la calle. Distintos asaltos – robo de carteras a señoras, celulares a señores etc... ganan pantalla para finalizar con la acción de bien, de reparto entre los mendigos de las calles de Buenos Aires)

Escena: Interior. Edificio abandonado, refugio de la banda de delincuentes. Noche. Buenos Aires.

Laucha: (Se dirige a El Gauchito que limpia un arma de fuego) ¿Por qué sólo vos tenés chumbo y no querés que nadie más tenga?

El Gauchito: Es del viejo. Él me hizo prometer que no la iba a disparar nunca porque decía que las balas van y vuelven...

La película pareciera encerrar la necesidad de visibilizar aquellos aspectos rescatables de los bordes, algunos valores de lo que no se mira. En términos del propio Becher (2010), en la película hay un intento de “dignificar la marginalidad” y demostrar que ésta, en cierta forma “es inocente y que la culpa hay que buscarla en otra parte”⁷, direccionando automáticamente una mirada crítica a la burguesía dominante, que tal como lo manifiesta la personificación de “Torrens” es capaz de cometer peores atrocidades y predica el sostén de la estructura de la desigualdad social.

Observamos entonces que la trama de la ficción cruza representaciones construidas desde una posición de disconformidad hacia la desigualdad. Trata de reconstruir experiencias de la exclusión social desde las representaciones de los espacios precarizados que remiten a “lo marginal” y, que a su vez, desde el tipo de ocupación, prácticas y enunciación que ejercen en ellos los personajes se invita a pensar la necesaria condición de alteridad en la que se construyen las identidades. En las relaciones mantenidas con y

desde estos espacios se marca una delimitación de lo propio y lo ajeno, hasta la construcción de un “nosotros” que incluye a algunos y excluye a los “otros”.

Escena: Exterior. Techo del Edificio abandonado, refugio de la banda de delincuentes. Día. Buenos Aires.

Paco: (Enfadado se dirige a El Gauchito en referencia al grupo de documentalistas que filmaban en el edificio) Uno de los chabones esos le estaba grabando al Laucha, haciéndole preguntas (...) ¡No sé por qué los dejaste entrar! ¡En cualquier momento se van de boca y nos desechaban a todos!

El Gauchito: (Se justifica). Son amigos del Músico.

Paco: (Le reprocha) ¿Y con eso qué? ¿Cómo sabés que no le van a vender la nota a un canal o algo? ¿No te das cuenta que no son de los nuestros?...

La enfática percepción de extrañeza ante lo desconocido o de rechazo ante eso “otro” conocido pero no asimilado como propio, la persistente construcción de un “nosotros inclusivo” y un “otro exclusivo”, dominan el parlamento de los protagonistas en la ficción, lo que abre el debate en términos inevitables de confrontación entre los sectores diferenciados de la estructura social.

Veamos algunos ejemplos del episodio que inaugura el conflicto en la trama, el ingreso de “Julieta” a la vida y la vivienda de los marginales y que de cierto modo da cuenta de lo que sucede cuando los que forman parte de ese “nosotros exclusivo” van al encuentro de la alteridad:

Párrafos de diversas escenas en el Edificio abandonado y el bar de Maxi.

Paco: (Se dirige a El Gauchito reprochándole el ingreso de Julieta a la banda) ¿No era que no querías desconocidos en la tribu? (...) Ella no es de los nuestros (...) ¡Nos van a caer encima con todo por culpa de ella! Y a ella no. Se la van a llevar devuelta con

papito. (Papito es Torrens)

Ino: (También se dirige a El Gauchito reprochándole el ingreso de Julieta a la banda) ¿Dónde la vas a meter?. ¡No vez que es una cheta de mierda que la soplás y se cae!.

Maxi: (El dueño del bar le advierte a El Gauchito por su relación con Julieta) ¿Sabés quién es la minita esa? Es la hija de Torrens, un tipo demasiado pesado para nosotros. ¡A ver si te andás con cuidado!.

En definitiva, la película ofrece un recorrido visual por formas variadas de ocupación de los lugares y de establecimiento de prácticas y acciones desde los márgenes insertas en relaciones de dominación, en cuyo marco afirma que el universo simbólico de lo popular existe, es posible y se construye por efecto cruzado de la re-producción de representaciones hegemónicas y otras alternativas.

En este sentido, por un lado se retrata una generación de vagabundos que copan las calles abatidos por el desempleo, la degradación física y moral, donde las caracterizaciones estereotipantes y estigmatizantes de “lo marginal” –asociado a lo peligroso, la muerte y la violencia a través de formas repetitivas codificadas por el discurso dominante– no se alejan de una concepción dominocéntrica de la representación de lo popular que resalta lo negativo y las carencias, aunque ello por su alto impacto expresivo permita exaltar de buena manera en el discurso audiovisual los efectos de la dominación (Grignon y Passeron, 1991).

Mientras por otro lado se intenta, a su vez, no caer en la expresión más radical del “legitimismo miserabilista” dando paso a un ensayo dominomórfico⁸ al admitir en estos sectores diferencias y subgrupos que dotados también de una vida sumamente intensa, organizan mundos simbólicos complejos –características no advertibles sólo en las clases dominantes tal como lo plantea Halbwachs y cuestionan Grignon y Passeron (1991:98-99)– desde donde es posible pen-

sar “invención” popular que burla el “orden dominante” para poner a funcionar sus propias leyes (De Certeau, 2000).

Aunque también hay que advertir que por momentos la exageración de los valores idealizados hechos carne en los jóvenes delincuentes devotos del Gaucho Gil que protagonizan el film rozan el riesgo de encumbrar una perspectiva populista que en el fondo también es etnocentrista (Grignon y Passeron, 1991).

En un aspecto amplio podríamos pensar que el film plantea un ámbito de activación de mecanismos de resistencia por parte de los sectores populares ante las injusticias sociales en tanto que promueve con el accionar del gaucho correntino reencarnado en el héroe contemporáneo la escenificación del sueño de justicia: la redistribución equitativa de la riqueza. “El Gauchito nos habla de un sueño de justicia que hoy parece una utopía: quitarles a los ricos para devolver a los pobres lo que les ha sido robado”, dice Becher en ese sentido y Larrinaga por su parte explica que “la figura del gauchito es quizás un poco ingenua, pero plantea cortar por lo sano, y si el problema es la mala distribución de la riqueza, distribuyamos bien”⁹.

Esta salida utópica es fundamentada en una visión cosmológica posible del mundo. Utopía decimos, siempre entendida desde la visión positivista ontológica de las acciones o del raciocinio ilustrado dominante que se contrapone a esa concepción mágica donde los ideales y las ilusiones pueden convertirse en realidades tangibles por intervención explícita de la divinidad en la cotidianeidad de los sectores involucrados. Un ámbito donde la experiencia mística se presenta como la principal fuente de saberes y valores y, por ende se ofrece como un pilar de la organización de la vida social, productiva e ideológica, en la que la capacidad de acción trasciende las fronteras de la “sumisión cultural”¹⁰. Este es el espacio al que se adscribe la devoción por el Gaucho Gil que profesa la banda delictiva de marginales protagonista y que sin lugar a

dudas presenta múltiples poros de significaciones no exploradas en la película.

No obstante es posible ver por ejemplo que la trama pone en escena la conjugación de los elementos principales que caracterizan a este tipo de prácticas devocionales relacionadas con la religiosidad popular. Tales como “la comunicación directa con la Divinidad durante y fuera de los rituales, la relación estrecha y personal con ella, la intervención de lo sobrenatural en la vida cotidiana de las personas; (...) así como el rol activo del fiel en la propiciación de sus favores” (Frigerio 1995: 46).

En la ficción, la relación directa y personal con el Gauchito Gil la entabla el líder de la pandilla a través de prácticas sincréticas. Le ofrenda en su altar particular y en el santuario en Mercedes (Corrientes), persignación y oración al estilo de los ritos católicos, pide y la Divinidad le concede sanación, resurrección y protección a través de la bendición de un amuleto (cabeza de calavera tallada en una bala originalmente lanzada para dar muerte a un integrante de la banda por sus adversarios).

El especial tratamiento en la construcción de este fetiche, con invocaciones de por medio, llevado adelante por un santero popular (protagonizado por Ricardo Becher), evidencia la condensación de una serie de significantes y significados que remiten a las prácticas de hechicería o ritos shamánicos de los pueblos indígenas¹¹. En estos legendarios rituales el objeto siempre constituyó un componente central en el proceso de concesión de los milagros ya que funciona como un almacenador de las energías que le darán fuerza al hechizo o “pajé” (en lengua guaraní). Lo mismo sucede en el audiovisual, ya que será la creencia de “el Gauchito” puesta en el santo popular y en el poder concedido por éste a través del amuleto que le posibilitará presentir el ataque de un puñal enemigo, para revertirlo y salvarse de la vida.

SINCRETISMO DE GÉNEROS, "LO BIOGRÁFICO",
"LO REAL" Y LA PUESTA EN ABISMO

Decíamos al inicio que es preciso entender al film tanto por la historia que narra, como por los modos en que la narra, así como también haciendo especial hincapié en el lugar desde el cual el enunciador enuncia, ya que como sostiene Grüner (2001) toda mirada "se presupone históricamente situada" y "culturalmente situada". En este apartado, dedicamos algunas líneas a entender las modalidades estéticas sincréticas y biográficas que se entrecruzan en la construcción del relato.

La película se construye a partir de un cruce o mixtura de géneros: la ficción y el documental, siguiendo en parte la línea conceptual del Doc-Fic, término que Fernando Birri (1994) toma de Orlando Senna para referirse a las características sincréticas del Nuevo Cine Latinoamericano¹².

Es en este punto donde también el film pone en evidencia el camino hacia el borramiento de los límites entre lo que es ficcional y lo documental, que tal como lo señala Birri -citando a Pasolini- este cine marcado por la contaminación de géneros "no es sino una de las tantas expresiones, en este caso estética, de nuestro sincretismo cultural" (Colombes, 2005: 123).

En la concatenación de géneros, sin fronteras definidas, se desarrollan los tres planos de narración. Estos a su vez condensan influencias claras del thriller y la tragedia en la construcción "intertextual" de su línea argumental. Mientras que uno de ellos, el que refiere al equipo de cineastas trabajando en la filmación de un documental sobre la marginalidad, es el punto de unión entre la ficción del Gauchito lumpen y la leyenda del gacho milagroso de 1860 reconstruida.

Escena: Interior. Oficina de edición. Día. Buenos Aires.

Documentalista III: (Anabel ingresa al interior de la oficina con una caja en la mano) Buenas!! Chicos.. Miren todo lo que traje de la casa de Corrientes. Está

lleno de cosas. La historia, el santuario..

Documentalista II: (José Campitelli bucea en la caja ubicada sobre la mesa) Uhh qué bueno el material! Y acá está toda la mitología guaraní: el pomberito...

Documentalista III: Euu! Averigüé cuando es la fiesta. Es el 8 de enero. Va venir gente de Perú, de Paraguay, hasta de Colombia..

Documentalista IV: Qué hacemos?. ¡Nos mandamos!

Documentalista I: (Marino pasa su mirada ubicada frente al monitor de la computadora donde edita el video del primer cassette filmado sobre los marginales al conjunto de sus compañeros documentalistas sentados alrededor de la mesa). Sí. Santuario en Corrientes a Full.

Documentalista III: Y sí!! ¿No dicen que es el santo de los marginales? ¿y el documental sobre qué es?.. Sobre la marginalidad.

Documentalista I: (Acota, aclara) Sobre la marginalidad urbana.

Documentalista II: Anabel tiene razón, el gauchito es el santo de los marginales

Documentalista IV: (Acota, aclara) Y de los delincuentes.

Documentalista V: (Gabriel ingresa y pregunta) ¿Qué pasa a dónde vamos? (Escena seguida se los ve camino a Mercedes en su camioneta y pronto arriban a la zona del santuario ubicado a la vera de una ruta en Corrientes, donde filman escenas de la festividad del 8 de enero)

Lo interesante también aquí es que este grupo de documentalistas es protagonizado por los propios realizadores de la película en cuestión -José Campitelli, Tomás Larrinaga, Marino Morduchowics, Gabriel Greco y Anabel Manzueto, en su mayoría discípulos de Becher, quien también aparece representando a un santero popular que comparte un breve diálogo con el personaje principal de la ficción.

En este sentido y por otros aspectos de la modalidad enunciativa adoptada la película adquiere un valor biográfico fundamental¹³ donde hay una clara intención de direccionar la mirada del espectador también hacia la forma de producción de sus realizadores.

Escena: Exterior. Santuario del Gauchito Gil. Día. Mercedes.

Documentalista II: (Campitelli se dirige a un niño que mira a la cámara detrás de las rejas que resguardan la tumba del gaucho milagroso) ¿Podés contarnos la historia del Gauchito?

Niño en el Santuario: (Muestra la Cruz) El cuerpo de él está acá, enterrado.

Escena: Exterior. Patio de una casa. Día. Mercedes.

Documentalista I: (Marino se dirige a sus compañeros en hora del almuerzo alrededor de una mesa) ¿Ustedes creen que hacía milagros?

Documentalista IV: Mirá, que se yo. Con todo eso del circo del santuario (...) la mafia de los comerciantes...

Documentalista V: ¿Habría que ver cuanta guita se mueve alrededor del santuario y de la fiesta no?

Documentalista II: A mi me parece que lo importante es la gente. La gente viene con enfermedades, pide milagros, ese milagro se realiza, la gente se cura...

Documentalista IV: Yo no creo en nada, pero la verdad que algo pasaba. A mi me pegó fuerte...

Documentalista V: Si te ponés a escarbar todo el mundo cree en algo...

Las escenas hablan del trabajo de campo (relevamiento de relatos e imágenes) y del tratamiento del tema y especialmente del tratamiento de imagen que los audiovisualistas realizan, también puesto en escena (filmación en video y posproducción en digital).

Particularmente, en la inclusión de fragmentos de registro en directo de la manifestación de devoción

popular efectivamente ocurrida en Mercedes, Corrientes, un 8 de enero, se manifiesta una suerte de pretensión de imprimir huellas de realismo en la película. En tanto que registra una serie de imágenes de fieles en circunstancia de práctica ritual o testimoniando su devoción frente a las cámaras desde el santuario hay una apelación a resaltar la dimensión documental del film.

Estos recortes adquieren una función de rastro de lo real que "genera 'efectos de verdad' o de realidad (Verón, 1998; Barthes, 2004), propiciando una especie de redención de lo real que re-significa el film porque ya no solo la ficción favorece el "renacer" del mito del santo popular -en la caracterización y las acciones del personaje central (Sergio Podeley) y los sucesivos flashbacks que remiten a la leyenda- sino también lo hacen los relatos de los devotos relevados in situ en el santuario mayor dedicado en Corrientes al Gauchito milagroso.

Sin embargo, la manifestación explícita en el relato audiovisual del "procedimiento necesario para construir ese 'efecto de realidad', que implica técnicas, operaciones retóricas e intervenciones ideológicas" (Barthes en Grüner, 2002: 243) al punto de terminar acentuándose la deformación de las imágenes registradas -a través de la saturación extrema de los colores y sobreimpresión de los planos, todos tratamientos expuestos de manera clara ante el espectador - muestra una intencional trasgresión del realismo convencional por parte de los autores.

Por otra parte cabe resaltar el modo en que todo ese registro en directo es incrustado en la ficción, es ensamblado de alguna manera por esos documentalistas que traspasan constantemente esa puerta de la ficción y lo documentación de lo real. Pues por momentos intentan mostrarse así mismos durante el rodaje, pero a la vez actúan, se re-presentan así mismos. Es decir en ese volver a presentarse de manera diferente -interactuando con los personajes de la

ficción y a su vez de la “realidad” en el santuario- ya renuncian a la realidad. Y la modalidad adoptada para mostrar estos pasajes nos remite automáticamente al estilo vertoviano “de improviso” donde el trabajo de la explosión de lo sensorial, lo aleatorio entramado con la aceleración de ciertos planos, así como la superposición o sobreimpresión, dan cuenta de la búsqueda de un efecto de dislocación de la mirada.

El recurso privilegiado aquí es la “puesta en abismo”, un “film en el film”. Se trata de una propuesta narrativa que inserta a una y a su vez otra. Son relatos internos que se interrelacionan y que dan cuenta de los modos de funcionamiento de los mismos dentro del conjunto. Vemos primero a los marginales y luego a la cámara que los mira, que a su vez forma parte del equipo que filma todo ello desde afuera del campo (con una tercera cámara). Así “se transforma en un fuera de campo articulado lógicamente con el campo, por efecto de operación mental, de una deducción: si veo una cámara en el film, es porque otra la está filmando...” (Camolli, 2007: 241)

Con esa cámara que mira a los marginales se muestra al enunciador (los autores) comprometidos en la acción tratando de comprender la problemática que abordan y a su vez en plena tarea de elección, ordenación y reinención del material que conformará su producción audiovisual y con la predominancia de la computadora como un actor fundamental que habla del cine digital y de la estética inscripta en esta línea en la que trabaja el grupo.

UNA NUEVA ESTÉTICA: EL NEO EXPRESIONISMO DEL CINE DIGITAL ARGENTINO

Desde el ingreso a la Modernidad el arte liberó a sus producciones de la falsa ilusión de representación mimética de la realidad, para dirigir su mirada hacia la exploración de lo imaginario y las construcciones subjetivas de lo vivido. Serán sin lugar a dudas las conocidas vanguardias artísticas del siglo XX, con-

textualizadas en un escenario de aceleramiento de la historia, revolución en el campo de las ideas, de lo político y lo social, quienes mejor exhibirán el estandarte reaccionario a los cánones establecidos, pregonando nuevas concepciones de lo real y lo bello a través de la liberación del instinto (Casullo, 1999)

En este marco las imágenes - más allá del valor de signo indicial de lo real que resguardan particularmente la fotografía y el video- significarán por representar “nuestra mirada cambiante del mundo, y a veces también una mirada a nuestra propia mirada” (Belting, 2010: 266). Es decir, ya no se trata de reproducir una imagen del mundo sino de crear una visión particular de ese mundo por medio de imágenes.

En esta línea el trabajo de Becher y Larrinaga en esta película se concentra en plasmar los postulados del Neo expresionismo Digital también denominado Ne.D. que se presenta en la voz de los autores –esto por fuera del film en los contactos con la prensa para la promoción del producto- como un nuevo movimiento estético que “apuesta a un cine diferente”, en principio como ya adelantamos, contraria al realismo.

En este sentido, Tomás Larrinaga, en una entrevista señala que la producción plantea “una reacción al vicio del realismo que quizá hay en el cine argentino” y además agrega:

“Acá el cine tanto el bueno, como el malo, es muy realista. Es muy raro que vea una película que no sea realista, tanto el cine independiente como de industria tiende a lo cotidiano, a un punto casi de hacer la monotonía. Nosotros quisimos hacer lo contrario, contar una historia que sea un mito, una ficción con una estética nueva” (Larrinaga en Romero, 2006)

Entendemos que se alude aquí al realismo del cine definido como “el sistema de representación de alguna manera ‘inventado’ por Hollywood, en el cual la estructura de ilusoria continuidad narrativa (...) oculta

las discontinuidades del montaje y la compaginación, contribuyendo al imaginario de 'realidad natural'" (Grüner, 2001: 242) Becher y Larrinaga justamente trabajan en dirección contraria: dejan al descubierto las marcas de estos procedimientos en el film y, a su vez, al exagerar en la manipulación de todos los recursos de "invención" para captar, según ellos mismos señalan, la "imagen-esencia" se distancian del realismo que busca la realidad en "la apariencia" para explorar en el trasfondo.

En este sentido Larrinaga dirá: "El realismo busca en la apariencia. Ricardo habla de perforar la realidad" Cabe recordar que éste joven cineasta, según apuntaron los críticos, ya venía explorando este camino de expresión en diversos cortos galardonados, entre ellos: "El eterno instante de la locura" (2000) e "Historia de una fascinación" (2002). Pero sin lugar a dudas, el gran mentor de este nuevo movimiento es Becher, a quien Larrinaga incluye cuando habla de "nosotros". Discurso en el que también refiere a un grupo de cinéfilos, discípulos y alumnos de Becher que con los experimentos desarrollados en la Universidad de Cine concibieron el movimiento Ne.D.

Allí podría situarse la "cocina" de esta corriente estética que adquiere su máxima expresión en "El Gauchito Gil, la sangre inocente" y en la que el cineasta de 40 años de trayectoria y referente de la Generación del 60' marca su impronta. Ya en "Tiro de gracia" (1969), Becher se atrevió a reflejar las luchas de clases de una manera sorprendente, impulso que dejó en la película neo expresionista algunas huellas de los modos de ver y concebir lo cinematográfico del autor, tal como él mismo lo sostiene:

"El gauchito sigue ciertas líneas de Tiro: trabajo entre amigos, búsqueda de lenguaje actual, descarte de lo convencional y lo comercial. Pero tiene una estética más jugada del siglo XXI: postulamos la exaltación del color y la alteración de las formas. Tenemos algo

que no tuvo el grupo de los 5(...): un criterio estético e ideológico" (Becher en Binder, 2006).

De esta manera, el director resalta algunos de los pilares fundantes de la estética que pregona el grupo: la adopción de una creación colectiva, un lenguaje contemporáneo asociado a la improvisación actoral y el múltiple punto de vista y especialmente a través de una fuerte apuesta a la subversión de colores y deformación de las figuras, profundamente asociadas a la primera corriente del movimiento expresionista de la vanguardia pictórica alemana del siglo XX, denominada El Puente (1905-1914) (Wolf, 2006)

"Esta es la verdadera, única, impensable vida expresionista que queremos vivir, exagerando los contrastes, saturando los colores, distorsionando las imágenes hasta destruirlas y hacerlas irreconocibles en su nueva, alterada belleza. Si un artista plástico se permite pintar una cara azul o verde, ¿por qué no podemos hacerlo nosotros en nuestro cine?" (Halfon, 2010).

Este postulado es parte del manifiesto del Neo expresionismo Digital que se difundió con el lanzamiento de la película, considerada el tratado de la nueva estética. Ella se concibe como un modo particular de narrar que, retomando los lineamientos de la exaltación de lo experimental y lo subjetivo, de la "poética de lo feo" expresionista y el movimiento de cámara permanente¹⁴ en las tomas que remite a los objetos vibrantes del neofuturismo, busca su identidad en un particular tratamiento de la imagen del video en la postproducción digital.

La fascinación por los elementos que el trabajo en digital puede aportar a la imagen es una de musas inspiradoras del grupo. Un año anterior a su fallecimiento en agosto de 2011, Becher empezó a recopilar reconocimientos, uno de ellos materializado en la

"Recta Final", un documental que Tomás Lipgot le dedica en homenaje a la trayectoria y que se proyecta en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. A propósito de la divulgación de esa producción, el diario *Página/12*, en el suplemento *Radar* rescata las reflexiones del director sobre el cambio de paradigma de "lo cinematográfico" que introduce y desde el cual lo seduce lo digital:

"A pesar de haber nacido en 1930 y de ser conocido por su trabajo a fines de los '60, abrazó la causa digital apenas conoció sus virtudes, y no la soltó más (...) Ya en *Generaciones 60/90*, un libro compilado por Fernando Martín Peña en el 2003, Becher decía: 'Con lo digital cambia todo, se multiplican las posibilidades hasta el infinito. No es sólo una cuestión económica. Cambia el modelo de producción, pero también el modelo de rodaje, el modelo de distribución, porque ahora es posible comprimir tu película, mandarla por Internet a un satélite, y desde ahí bajarla a diez mil salas en todas partes del mundo. (...) Para mí, desde que empezó este asunto, todo es digital. No pienso trabajar en fílmico nunca más'" (Halfon, 2010)

Es claro que allí Becher plantea una problemática compleja que tiene que ver con las transformaciones en las formas de producción y circulación. Abordarlas, en principio, nos obliga a realizar una necesaria historización del fenómeno de la intermedialidad que permitió la combinatoria entre lo fílmico, lo electrónico y lo digital y todas las discusiones que ello desató.

Pues es en el marco de este proceso de interrelación de medios y tras el anuncio de la desaparición del soporte fotoquímico electrónico, entendido como la especificidad del fílmico, que se da lugar a la digitalización total de la producción audiovisual. Es entonces que varios críticos comenzarían a hablar de la muerte del cine, siempre referido a una concepción de "cine puro" ligado a los procesos tradicionales de produc-

ción y circulación en contraposición con los procesos realizados en máquinas digitales que vendría, para otros críticos, a dar nacimiento a un nuevo cine. Y es en este tren de debates a los que se sube el equipo de Ne.D. para ponerse del lado de la experiencia digital.

En la Argentina Jorge la Ferla verá en obras como *Perón, sinfonía del sentimiento* (1998) de Leonardo Favio o *La sonámbula* (1998) de Fernando Spiner los antecedentes del cine digital, tanto por la explotación del video digital y como por la posproducción en computadoras. Y a nivel internacional cita al episodio I de *La Guerra de los clones* (2002) de Georges Lucas como el primer proyecto enteramente digital:

"Este hecho implicó un discurso confuso y sistemático que nos remite a una coyuntura donde no hay más posibilidades de trabajar en cine sin pasar por un computador en alguna etapa en los procesos materiales de realización. Desde el registro al almacenamiento, pasando por el uso del video assist, la obtención de los transfers y los soportes finales de la exhibición, rigen los parámetros de procesamiento de datos a partir del código binario, con los correspondientes algoritmos de los programas utilizados, matemática y lógicamente controlables..." (La Ferla, 2009:13)

Básicamente estamos hablando de la concepción de la "imagen numérica", que se produce por el almacenamiento y circulación de información en bits y que permite cuantiosas y variadas posibilidades de manipulación. (La Ferla, 2009) Aspecto que es claramente explotado en la película sujeta al análisis y fuertemente evidente en el trabajo de posproducción que revela. Claramente por las referencias de otras obras citadas, el equipo de Ne.D no fue el único ni el primero en apegarse a las posibilidades que lo digital despierta, pero tal vez sea uno de los pioneros en dar una forma más acabada a un planteo digital anti rea-

lista tan radical que viene de la mano de formas neo expresionistas.

Asimismo, en consonancia con las nuevas formas de circulación que también trae aparejado lo digital, "El Gauchito Gil, la sangre inocente" está concebido, más allá de su factible exhibición en el cine, como una experiencia pensada para el consumo de DVD y de descargas en internet. De hecho su adquisición, desde su aparición en 2006, fue básicamente posible a través de escasos puntos de venta concebidos al margen de lo comercial, más bien como espacios de circulación de productos culturales alternativos. Y desde 2010 disponible en forma gratuita en la red virtual de YouTube.

Todo esto a su vez implica, como bien lo plantea La Ferla volver a examinar los tradicionales conceptos de percepción, así como los debates en torno a la perdurabilidad de los trabajos artísticos en estos soportes, todas cuestiones en la que no nos detendremos en esta oportunidad.

A MODO DE CONCLUSIÓN: LO INTELECTUAL (Y) LO REVOLUCIONARIO DEL FILM COMO ACTO CREATIVO

Hasta aquí buscamos entender a la expresión artística como un producto de trabajo intelectual. En términos de lo que plantea Ortiz (2004) siguiendo a Gramsci (1967), la actividad de Becher y Larrinaga puede leerse como ironía apasionada en la medida que su producción como hecho creativo los "distancia de la realidad inmediata permitiendo trascenderla" y es en ese esfuerzo de trascendencia que el discurso estético "impugna las relaciones concretas de dominación" (Ortiz, 2004:35).

Este carácter "inminentemente revolucionario" de la producción artística se da por la articulación de la doble dimensión de realidad e ilusión que la constituye pero a su vez, en este caso particular, también se da porque se configura como un lugar de reflexión que

reactiva discusiones en torno a problemáticas de interés actual vinculadas a la valoración de los saberes y las prácticas de los sectores populares insertos en las relaciones de dominación y desigualdad y las mutaciones de la imagen cinematográfica y la noción del cine en la era digital.

Entendemos que la sola puesta en discurso de las particularidades del universo simbólico de la religiosidad popular enlazada a una concepción cosmológica del mundo, en permanente confrontación dialógica con la del mundo positivista racional, como un espacio "otro" de legitimidad posible desde donde es factible pensar la agencia de los sujetos subalternizados habla de la "rebelión" ética del film. Si bien este espacio discursivo no crea justicia frente a la inequidad social, política y económica planteada, al contradecir al modo dominante de pensar y representar la sociedad "abre el espacio para la utopía". No obstante a ello, creemos que la mayor subversión de esta película se sitúa sin lugar a dudas en el lenguaje y estilo creado para narrar lo narrado.

Sin embargo, como toda expresión revolucionaria, esta película no es un sitio exento de la constitución de dilemas. A la vez que abre un espacio para pensar lo diferente, como el factible agenciamiento de ciertos sectores sociales y la vida intensa y las diversas prácticas que engendran cambios, apropiaciones y reinenciones (Certeau, 2000), también reproduce representaciones etnocentristas de lo popular que vuelven a transmitir sistemas de valores dominocentristas.

Asimismo frente a lo rupturista de su invención estética, esa fascinación por "lo digital" como nueva forma "indispensable" de concebir lo cinematográfico, observamos junto a Dubois que "lo nuevo es vehículo de una doble ideología: la de ruptura y rechazo a la historia. Y la ideología del progreso continuo." (Dubois, 2000 en La Ferla, 2009:14) Siendo ese avance indefinido uno de los pilares del pensamiento positivista que no siempre fue de la mano de la crítica al sistema de exclusión y

la pobreza. Otra disyuntiva sin resolver que aún ocupa gran parte de los debates contemporáneos del que-hacer político, cultural e intelectual.

Es en este sentido que vemos cómo “la imagen cinematográfica asume el rol preponderante de hacer visibles los imaginarios circulantes” (Arancibia, 2008:11) y es por ello que el cine contemporáneo, hoy producto de múltiples convergencias, se plantea no sólo como expresión sino como parte constitutiva de las luchas por el sentido (Hall, 1980) y por ello se configura como un espacio fundamental a ser interrogado, como dice La Ferla (2009), no sólo por los estudios cinematográficos o del audiovisual, sino también por los estudios culturales, las artes y la comunicación social.

NOTAS

1. Larrinaga comentó que el encuentro de Campitelli con el chico de la calle en 2000 causó curiosidad en el guionista, quien inicia una investigación sobre la figura del santo popular. “Cuando primero ves una estampita pensás que es un santo como cualquiera. El gauchito tiene todo eso, es un santo no beatificado, pero tiene muchas cosas más. Otros santos populares no tienen ese carácter marginal, vas a los santuarios y es todo blanco, en cambio el Gauchito, es rojo y negro de San la Muerte, y a la vez hay una confraternidad increíble. Entrevisté tipos que si vos los vez por la calle te cruzas de vereda, y seguro que te roban, se cae de maduro. Y estando en ese lugar, por ahí se te caía algo y te lo levantaban. Por eso está la película para mostrar las cosas que no se pueden contar”, expresó el director (Romero, 2006)
2. Referimos al proyecto de beca doctoral de CONICET Representaciones de prácticas religiosas en la provincia de Corrientes. La fotografía como forma de registro y expresión de la memoria colectiva. Directora: Dra. Mariana Giordano. Co-directora: Dra. Alejandra Cebrelli.
3. En Mercedes, departamento de la provincia de Corrientes, Argentina, a la vera de la ruta nacional 123, se eleva una cruz en medio de símbolos religiosos y comercio, que marca el lugar dónde muriera Antonio Mamerto Gil Núñez. Hasta allí llegan más de 200 mil personas los 8 de enero de cada año, fecha en que se recuerda su fallecimiento para pedir y agradecer favores recibidos. Popularmente era conocido como el Gauchito Gil vivió en épocas sangrientas en las que los celestes se enfrentaban a los colorados y, según cuenta la leyenda, Gil se convirtió en desertor del Ejército por no querer derramar sangre de hermanos. Desafiaba al orden y robaba a viajeros y terratenientes para darle a los necesitados. Un supuesto milagro que habría realizado poco antes de morir en medio de una emboscada planeada por la policía dio origen a la leyenda de gaucho justiciero y milagroso.
4. La composición punk rock (nacido a fines del siglo XX) derivada del ritmo del rock no convencional responde a un género híbrido que también caracteriza a la propuesta del film en su totalidad. En la canción protagonista de la escena inaugural se realza, entre los acordes de la guitarra eléctrica y el bajo, la voz y la actuación de Gustavo Sidlin (músico, pero también performer y cineasta) quien además está a cargo del tratamiento integral de la música y el sonido de la película junto a Sebastián Pisera. Tratamiento que vale resal-

tar resguarda ese espíritu juvenil rebelde, antiautoritario y popular que caracteriza a los protagonistas y a la ética y la estética del producto audiovisual.

5. Cabe recordar que el término "tribu" cobró notoriedad a partir de la década del 90' cuando los estudiosos de los agrupamientos juveniles la eligieron para nombrar a la versión más contemporánea de socialización grupal caracterizada por una particular cultura simbólica. En palabras de Aguirre y Rodríguez (1996), pertenecer a una tribu al joven "le permitirá pensar de una manera, vestirse de una forma determinada y actuar según el resto del grupo. El Yo individual se sustituye por un yo colectivo: nosotros somos, nosotros pensamos, nosotros hacemos". El anclaje de sentido que establecen los autores al denominar así a la banda de marginales – según consta en las promociones de la película, es interesante ya que justamente se trata de un grupo de jóvenes que vive de una determinada manera bajo ciertas reglas que garantizan la unidad y también la función social del conjunto. No obstante hay que señalar el sentido primitivista que también reviste este término, donde reside una asimilación de sentidos y significaciones de la cultura juvenil con la indígena. Es decir que también implicaría una visión exotizante de estos jóvenes.

6. Vemos en "El Gauchito" un personaje por naturaleza antagonista. Como héroe, que se construye a partir de diversas cualidades y poderes tendientes a hacer el bien, también engendra de cierta forma elementos perfectamente adaptables a la figura de antihéroe en sus prácticas delictivas. Lo mismo ocurre en la construcción de los imaginarios circundantes sobre el gaucho de los milagros.

7. Extracto de nota publicada en La Prensa el 10 de diciembre de 2006.

8. Grignon y Passeron sostienen que existen dos perspectivas que dominan el campo de análisis de lo popular: la relativista que le otorga status a la cultura popular y la legitimista proveniente que al analizar estas prácticas desde los parámetros de los dominantes la posiciona como una no-cultura y no visualiza más que las carencias de este sector. En esta última refieren a los estudios sobre gustos de clases de Maurice Halbwachs. Ambas al radicalizarse enfatizan la visión etnocéntrica y para encontrar una salida los autores proponen el dominomorfismo que también tiene sus riesgos pero que apuesta, entre otras cosas, a establecer "la continuidad de los dominados en el espacio de la cultura", desterrar la idea de no-cultura y que "al descubrir diferentes

propiedades que organizan el mundo simbólico se exhibe la heterogeneidad de un espacio cultural que desde el prisma de los investigadores legitimistas era homogéneo en la carencia" (Garriga Zucal, 2010).

9. Fragmento de una entrevista realizada al cineasta por PrensamercoSur.org

10. Al respecto dice Semán que "la producción simbólica de la sociedad es más plural y menos gobernada por la lógica dominante de lo que muchas veces se supone" y cita a Grignon y Passeron: "Cuando el concepto 'de resistencia cultural' termina por revestir todas las acciones populares no reducibles a la sumisión, se convierte en mutilación y censura de la descripción. Las culturas populares no están detenidas en un alerta perpetuo ante la legitimidad cultural, pero tampoco hay que suponerlas movilizadas día y noche y en alerta contestatario. También descansan". (Semán, 2009: 182 y 200).

11. Asimismo se observa la utilización constante por parte de "el Gauchito" de una cinta roja en la muñeca "sin pecar (nueva, no usada) (...) que entre los medios simpáticos –shamánicos– cumple un importante rol curativo (...) y evita la presencia de determinados males" (Poenitz, 2012: 122). A lo que se suma el encendido de velas rojas y el uso de indumentaria del mismo color con oraciones impresas, así como tatuajes alusivos a la imagen divina, todas representaciones simbólicas de inscripción de la devoción en los espacios y los cuerpos que configuran el film.

12. Aguilar señala que entre los 60' y los 90' cambios institucionales y formales verán nacer al Nuevo Cine Argentino, entre ellos el avance en la formación académica de los realizadores, la proliferación de producciones no tradicionales, la inversión y participación de productoras extranjeras, sonido más elaborado, acabado técnico pero además la incorporación estratégica de la desprolijidad y método de casting" (Aguilar, 2001: 14). En cierta forma, hay varias características, además del contexto de trabajo, que comparte con este movimiento el equipo de Becher y Larrinaga, sin embargo ellos entienden que las producciones que entran dentro de esta consideración, "no tienen nada de nuevo: las mismas ideologías, tendencias estéticas y narrativa que tiene el cine desde los años 60' (...) Se está haciendo mucho cine, pero veo chatura" (Larrinaga y Becher en Bender, 2006).

13. Valor que siguiendo a Bajtín nos lleva a relacionarlo no sólo con aquella capacidad de "organizar una narración sobre la vida de otro, sino que también ordena la vivencia de

la vida misma y la narración de la propia vida de uno" (Bajtin, 1982: 134 en Arfuch, 2002: 47), un valor desde donde la imagen nos permite "pensar dialógicamente los procesos de subjetivación involucrados en ella" (Arfuch, 2002).

14. Las tomas incluyen mucho movimiento de cámara del tipo panorámica horizontal, de reconocimiento y de barrido. La utilización de este último recurso es interesante pues transmite una sensación de imágenes borrosas y de dinamismo tendiente a contrastar distintos escenarios. Se agregan tomas de movimiento vertical y otros obtenidos por zoom digital. Asimismo se exagera del fundido encadenado provocando sobrepresiones de acabado desproljo y efecto de deformación de las figuras.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilár, G. (2001): "Los precarios órdenes del azar", en Milpalabras (letras y artes en revista, núm.1, primavera. p. 14.
- Aguirre, Á. y Rodríguez, M. (1996) "Skins, punkis, okupas y tribus urbanas españolas", en *Anthropológica* N° 19. Barcelona. pp 11-208.
- Arancibia, V. (2008) "Lugares, miradas e identidades. La construcción de representaciones en el cine de Lucrecia Martel" en *Las representaciones de los modos de exclusión en el cine argentino. Acerca de la confrontación de los imaginarios circulantes en el noroeste argentino (tesis de maestría)* Salta: U.N.Sa. p. 11.
- Arfuch, L. (2002) *El espacio biográfico*. Fondo de Cultura Económica. Cap. 1. Buenos Aires.
- Aumont, J. et al (1996) "Cine y Narración", en *Estética del Cine*. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Barcelona: Paidós, pp.89-157.
- Bajtin, M. (1982) "El problema de los géneros discursivos" en *La estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México. pp 248-290.
- Barreras, L. (2008) "Nuevo Cine Argentino: Transformaciones, Representaciones y Economía de un Fenómeno Sociocultural", en *Actas de Congreso ALAIC*, México. pp. 3.
- Barthes, R. (2004) "El efecto de lo real" En *AA.VV Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Quadrata.
- Belting, H. (2010). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Binder, T. "Imágenes paganas", en diario Sin Aliento, Buenos Aires: 8° Bafici, disponible en <http://www.bafici.gov.ar>
- Casullo, N. y otros (1999): *Itinerarios de la Modernidad*, Buenos Aires: Editorial Eudeba.
- Cebrelli, A. y Arancibia, V. (2005): *Representaciones sociales: Modos de mirar y de hacer*. Salta: Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta.
- Colombres, A. (Editor) (2005) "Tire Dié: Los (no) límites entre el documental y la ficción, clase de Fernando Birri, 15/3/94", en *Cine, Antropología y Colonialismo*, Ediciones del Sol, pp.121-137.
- Comolli, J.-L. (2007) *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción documental*. Buenos Aires: Aurelia rivera: nueva librería.
- De Certeau, M. (2000) *La invención de lo cotidiano 1. Artes de Hacer*, Univ. Iberoamericana- Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México.
- Delfino, S. (1997) "Desigualdad y diferencia: retóricas de identidad en la crítica de la cultura", en *Revista Estudios* 7-8-. Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba: p 35.
- "El Gauchito Gil llegó al cine", en diario La Prensa, 10 de diciembre de 2006, disponible en: <http://www.laprensa.com.ar/Note.aspx?Note=303197>
- Fariás, M. "El santo de los pobres y los excluidos", en diario Clarín 6 de abril de 2006, disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/2006/04/06/espectaculos/c-00601.htm>
- Frigerio, A. (1995) "Secularización y nuevos movimientos religiosos", en *Boletín de Lecturas Sociales y Económicas*, Año 2, N° 7, Buenos Aires: UCA- FCSE. pp 47.
- Garriga Zucal, J. (2010): "Una historia de franceses en la Argentina, una perspectiva ilegítima sobre la cultura legítima", en *Question Vol 1. N° 25*. La Plata: FPyCS Universidad Nacional de La Plata, disponible en:
- Grigon, C. y Paseron, J. (1991). "Dominomorfismo y dominocentrismo", en *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión: pp 95-124.

- Gruner, E. (2001): El sitio de la mirada. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Halfon, M.. "Hombre mirando al futuro", en suplemento Radar, diario Página/12, domingo 20 de junio de 2010, disponible en: web: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6265-2010-06-20.html>
- Hall, S. (1980) "Codificar y decodificar" en Curran, James y otros (comp.) Sociedad y comunicación de masas, México: Fondo de Cultura Económica.
- Hall, S. (2002) "El Trabajo de la Representación" en Taller Interactivo: Prácticas y Representaciones de la Nación, Estado y Ciudadanía en el Perú. Módulo: Aproximaciones teóricas, nociones de prácticas y representaciones. Sesión 2, Lectura Nº 4. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- La Ferla, J. (2009) Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora. Buenos Aires: Manantial.
- Ortiz, R. (2004) Taquigrafiando lo social. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Paladini, D. (2001) "Una mirada cinematográfica", en Archivo filmico-pedagógico. Problemas actuales de la educación desde el cine. CEPA. Ministerio de Educación. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Poenitz, A. (2012) Mestizo del Litoral, Posadas: el autor.
- Romero, M. V. "Gauchito Gil: el santo que robaba a los ricos para darle a los pobres", en Prensamercosur del 15 de noviembre de 2006, disponible en: http://www.prensamercosur.com.ar/apm/nota_completa.php?idnota=2515
- Seman, P. (2009): "Culturas populares: Lo imprescindible de la desfamiliarización", en Maguaré • n.º 23. Bogotá: pp 181-205.
- Verón, E. (1998). La semiosis social. Barcelona: Gedisa.
- Wolf, N. (2006). Expresionismo. Colonia: Taschen.

IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR:

Cleopatra Barrios Cristaldo

Universidad Nacional del Nordeste. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Argentina

E-mail: cleopatrabarrios@hotmail.com

Fecha de recepción: 25-07-2012

Fecha de aceptación: 17-10-2012

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO:

BARRIOS CRISTALDO, Cleopatra, "El Gauchito Gil neo expresionista del cine digital argentino" en *La Trama de la Comunicación*, Volumen 17, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, enero a diciembre de 2013, p. 293-311. ISSN 1668-5628 - ISSN digital 2314-2634.